LA MOSTRA DELLA PITTURA ITALIANA DEL 600 E DEL 700 A FIRENZE.

Esce ogni domenica. Questo numero di 36 pagine costa Lire CINQUE (Estero, Fr. 5.75). Abbonamento postale.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XLIX - N. 26. Milano - 25 giugno 1922.

Abbonamento: Anno, L. 120 (Estero, Fr. 150); Semestre, L. 62 (Estero, Fr. 78); Trimestre, L. 32 (Estero, Fr. 40).


M 20· ING. C. OLIVETTI & C. IVREA M.20
la velocissima
Olivetti
Modello M.20 - 1922


SPES
SORGIANI

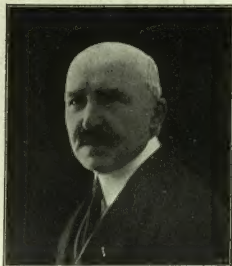
// L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XLIX. - N. 26. - 25 Giugno 1922. Questo numero costa Lire Cinque (Est., fr. 5,75).

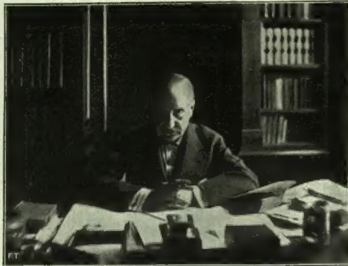
LA MOSTRA DELLA PITTURA ITALIANA DEL 600 E DEL 700 A PALAZZO PITTI.



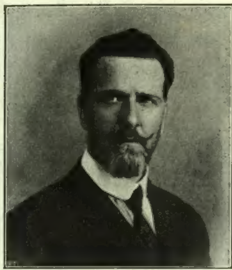
CARAVAGGIO. — *Amore vittorioso.*
(Museo Imperatore Federico, Berlino.)



Prof. Antonio Garbasso
Sindaco di Firenze, presidente della Mostra.



Ugo Ojetti
presidente della Commissione Esecutiva.



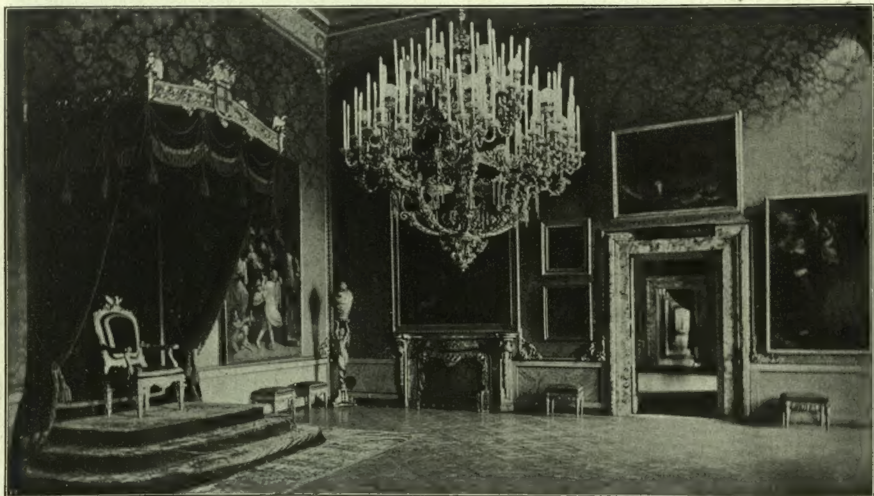
Conte Carlo Gamba
vice presidente della Commissione Esecutiva.

Gli organizzatori della Mostra

LA MOSTRA DELLA PITTURA ITALIANA DEL 600 E DEL 700 A PALAZZO PITTI

GLI SCOPI.

Meno di un anno fa, nel luglio del '21, i promotori di questa Mostra della Pittura Italiana del '600 e del '700 si rivolgevano al Sindaco di Firenze, affermando esser «giunto il momento di avviare ordinatamente l'attenzione del pubblico italiano e straniero su questa epoca insigne dell'arte nostra». E continuavano: «Saggi critici e storici, rivelazioni d'artisti finora sommariamente indicati da vecchi dizionari d'arte, entusiasmi per opere oscure delle quali spesso è mal noto l'autore, curiosità sempre maggiore di raccoglitori e d'antiquari alla ricerca anche non disinteressata del nuovo, hanno portato da pochi anni in qua l'arte del Seicento e del Settecento, se possiamo dire, alla ribalta. Ma tanta ammirazione che si comincia ormai a diffondere in ogni ambiente, come cinquanta anni fa l'amore per l'arte dei primitivi, è ancora disordinata e incoerente. Dell'arte secentesca s'è ormai riconosciuta la piena sincerità. Ma le diverse città d'Italia nelle quali essa ebbe tipi e maniere più definite, Napoli, Genova, Bologna, Roma, Milano, Venezia, Firenze; il peso delle tradizioni contradittorie delle quali essa trasse la pratica e l'ispirazione; i desideri, le abitudini, e i capricci dei committenti; il carattere singolare degli artisti più rinomati, in un'epoca in cui la singolarità anche voluta e ingegnosa era l'ostentata ambizione fin dei mediocri; il loro continuo viaggiare da un capo all'altro d'Italia e fuori d'Italia; la presenza qui di pittori stranieri celebratissimi, Rubens, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Ribera, Sustermans, Honthorst, Callot; la volontà di tutto dipingere, dall'allegoria al ritratto, dal paesaggio alla bambocciata, dall'affresco colossale che spalancasse le vôlte di una chiesa sulla gloria celeste, fino alla «natura morta» che raccogliesse sopra una tavola rozza le più modeste stoviglie domestiche e le frutta dell'orto vicino: tutte queste cause danno alla pittura secentesca italiana una varietà che la fa apparire ora teatrale e manierata, ora virile e sincerissima, veemente e gra-



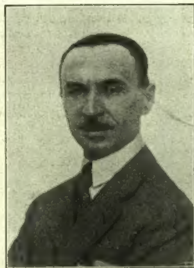
Palazzo Pitti: La sala del Trono ove sono esposti i quadri del Guercino e di Guido Reni.



Dr. Giovanni Poggi
della Commissione Esecutiva.



Raffaello Bacci
segretario amministrativo.



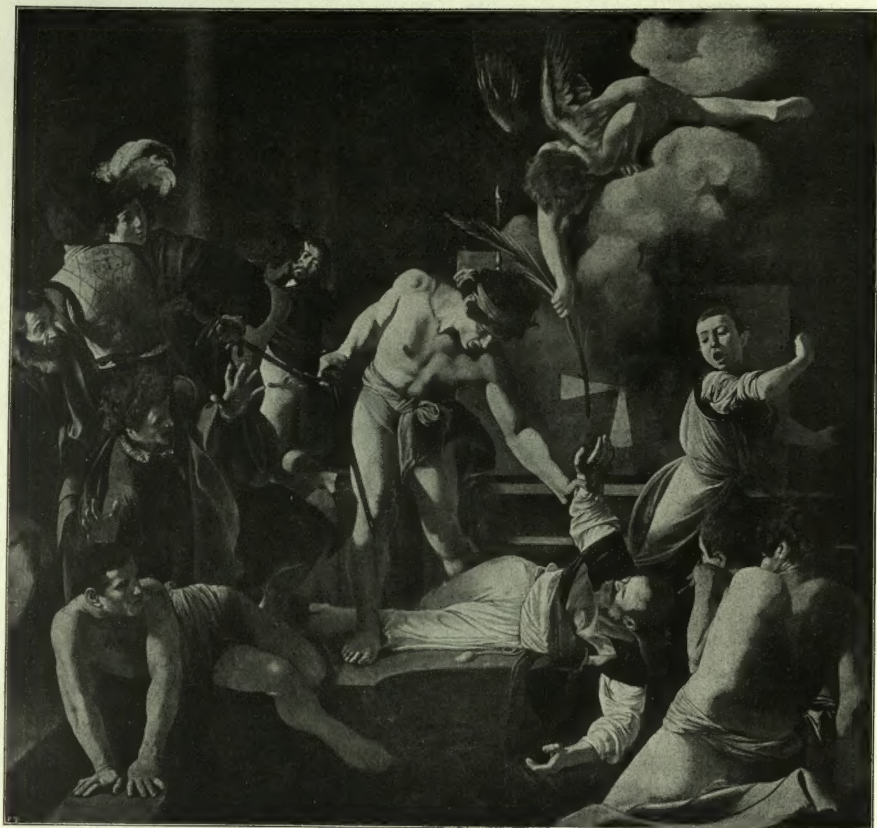
Dr. Luigi Dami
segretario generale.



Dr. Nello Tarchiani
della Commissione Esecutiva.

Gli organizzatori della Mostra.

Caravaggio. — *La vocazione di San Matteo.*
(Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.)



CARAVAGGIO. — *Martirio di San Matteo.*
(Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.)

ziosa, volgare e seducente, tempestosa e serena, qui ritmica, composta e bilanciata come un'architettura, là sconnessa, convulsa e travolgente come un urlo di passione.

« Tutti i cultori d'arte sentono che bisogna cominciare a mettere ordine in questo caos. Bisogna confrontare, dedurre, fissare le origini, le concordanze, le influenze, in questa folla disparata. Bisogna pacatamente sceverare i discepoli dai maestri, fissare le famiglie spirituali e i loro stipiti. Bisogna tentare con tanto prezioso materiale una costruzione storica e critica degna di esso.

« Una mostra di qualche centinaio di opere caratteristiche note, mal note od ignote, dei nostri pittori secenteschi e settecenteschi, scelte con sagacia, distribuite per scuole o per regioni nelle sale di Palazzo Pitti che ora per la prima volta potranno tutte essere aperte al gran pubblico e che, per le loro decorazioni, arredi e mobili di quei secoli appunto, sono adattissime ad accoglierle, può essere il felice inizio di questo complesso lavoro. E la pittura toscana del Seicento, con Cristofano Allori, con Giovanni da San Giovanni, con Lorenzo Lippi, col Volterrano, col Rosselli, col Furini, con l'Empoli, col Cigoli, col Poccetti, col Gentileschi di Pisa, col Manetti di Siena, col Berrettini di Cortona, col Paolini di Lucca, dà a Firenze il diritto di questa ospitalità.

« Noi siamo convinti che la Mostra sarà gustata anche da un pubblico vasto, non solo italiano: per la sua novità, per la sua varietà, per l'evidenza appassionata di tutta la pittura di quei secoli, pel contributo che vi dovranno portare da tutte le regioni d'Italia le raccolte pubbliche e private ».

Dopo dieci mesi all'incirca da questa relazione, la Mostra si è inaugurata con più di mille opere, esposte in una cinquantina di sale del primo e del secondo piano di Palazzo Pitti.

Se con essa siano stati raggiunti gli scopi che i promotori si erano prefissi, non sta a noi il dirlo; e preferiamo riportare a questo proposito le seguenti parole di Lionello Venturi, che è stato dei primi a rivolgere la sua sicura esperienza di conoscitore e la sua acuta sottigliezza di critico alla nostra pittura sei e settecentesca.

« Un grande avvenimento artistico si è iniziato a Firenze il 18 di aprile: la Mostra a Palazzo Pitti della pittura italiana del '600 e del '700. Dodici anni fa i medesimi organizzatori ci regalarono la Mostra del ritratto italiano dal '600 alla metà circa dell'800, che ebbe grande successo sopratutto perchè rivelò al pubblico alcuni forti ritrattisti italiani quasi sconosciuti: essa si può oggi considerare come il preambolo della Mostra attuale. Perchè per alcuni mesi il pubblico, non quello italiano soltanto, ma anche il pubblico internazionale che s'interessa all'arte, potrà conoscere nelle sale di Palazzo Pitti circa mille e duecento quadri italiani del Seicento e del Settecento, inviati dalle Gallerie pubbliche e private d'Italia, di Francia, d'Inghilterra e di Germania, scelti con criteri assai larghi e con notevole perizia, raggruppati secondo lo stile degli autori e delle scuole. Insomma si tratta di un'occasione eccezionale per conoscere la pittura italiana del '600 e del '700, un'occasione che non tornerà mai più, che permetterà agli studiosi di risolvere molti problemi restati sinora sospesi, e al pubblico di apprezzare numerose personalità oggi mal note o addirittura sconosciute ».



Francesco Maffei. — *Cleopatra.*
(Accademia dei Concordi, Rovigo.)

Orazio Gentileschi. — *Due Donne.*
(Museo Imperatore Federico, Berlino.)

IL CARAVAGGIO.

Anche il gran pubblico, che da più di un mese visita in folla la Mostra di Palazzo Pitti, quando, nella vasta e luminosa « Sala delle Nicchie », si trova dinanzi alla prodigiosa distesa delle quindici opere sicure e indiscusse — sulle trenta o poco più che si conoscono — di Michelangiolo da Caravaggio, cui fanno corona altrettante della maniera o della scuola; anche questo gran pubblico sente di esser dinanzi ad una rivelazione inaspettata.

Egli, che volle parlare alle folle una lingua facile e piana, raggiunge qui, pienamente, il suo intento. Il ribelle, quale lo sbozzarono i contemporanei e lo foggiarono poi gli storici dell'arte fino a noi, appar qui a tutti — conoscitori e non conoscitori — un continuatore della nostra più pura e più limpida tradizione pittorica.

Accanto al *Martirio di San Matteo* una porta s'apre sull'infilata delle sale magnifiche della Galleria Palatina. Il contatto, non solo con Giorgione e con Tiziano, ma con Raffaello è immediato. Eppure, anche a chi venga di là, il dissidio non appare. Anzi nella *Madonna dei palafrenieri* e nella *Madonna dei pellegrini* si può scorgere ancora un riflesso di quell'ideale di bellezza che aveva raggiunto nell'Urbinate la più alta espressione.

Gli è che il Caravaggio, trovatosi in Roma tra l'ultimo decennio del cinquecento e i primi anni del seicento, fu di necessità un ribelle al feticismo dei manieristi, e all'eclettismo dei così detti accademici.

Formatosi sui veneti, dal Lotto e dal Savoldo a Giorgione, come dimostrano le sue prime opere dal colorito chiaro e luminoso, a poco a poco, per amore di semplificazione, abolì quasi la materia colorante nella luce notturna, mentre, nella scelta di modelli comuni, cercava di semplicizzare la forma.



Domenico Feti. — *La malinconia.*
(Museo del Louvre, Parigi.)

Del resto quel trattare i soggetti sacri come fatti della vita comune, se era in contrasto coi canoni dei michelangioleschi e dei raffaelleschi, rientrava bene nella nostra tradizione pittorica, toscana in ispecie. Che altro s'era fatto a Firenze, in particolar modo nella seconda metà del quattrocento, se non fare agire nelle sacre azioni amici e parenti?

Soltanto il Caravaggio s'allontanava da quella monumentalità, spesso decorativa, per ridurre la *Conversione di San Paolo* ad un infortunio ippico; la *Vocazione di San Matteo* ad una scena di taverna; il *Martirio* ad un episodio brutale di delitto volgare; ma queste sue composizioni nobilitava con severità e grandiosità di stile, mentre ad un ritmo di linee sostituiva un ritmo di forme, e con la soluzione di un arduo e nuovo problema di luce raggiungeva una totalità meravigliosa.

A guardarci bene la luce è nelle opere del maestro il personaggio principale. Qui a Pitti, dove si possono finalmente vedere le due vaste tele di San Luigi dei Francesi, si capisce che cosa fosse per lui la luce come elemento essenziale della composizione.

Dinanzi alla *Vocazione* o al *Martirio* l'occhio a poco a poco, seguendo il chiarore dei lumi, penetra tra i corpi, e vi gira attorno; poi anche le ombre gli diventano permeabili, e sente i volumi quali luce ed ombra li definiscono. Quanto più l'osservazione continua, tanto più l'occhio si spinge lontano, come attraverso diaframmi che discoprano un mondo sconosciuto.

Allora quel processo di semplificazione formale e coloristico, attuato con una tecnica sobria, a pennellate che lasciano magre striature di colore, appare nella raggiunta totalità, in tutta la sua terribilità stilistica. Ma ecco d'un tratto, come nello stupendo cavallo della *Conversione di San Paolo,* la pennellata distendersi piena e pingue, anticipando quella di Velazquez; ecco, nel volto del giovane veduto di schiena nella *Vocazione di San Matteo*, rapidi tocchi sanguigni, come guizzi di fuoco, ricordare la formazione veneziana.

Sempre poi, anche quando è maggiore la semplificazione cromatica, la materia è resa con evidenza stupefacente: sia la carne morbida e tenera del putto nella *Madonna dei pellegrini,* o quella soda e fiorente dell'*Amore vittorioso,* o quella indurita e adusta del vecchio pescatore martirizzato; siano penne divine o capigliature umane; sia un lucido raso o un panno opaco; sia del legno o del ferro.

Dei seguaci del Caravaggio, raccolti nelle sale attigue, quelli che vollero imitarlo nella sua seconda maniera, la semplificata nella forma e nel colore, poichè con essa il maestro aveva fatto e detto quanto mai si poteva, si trovarono in un vicolo chiuso, senza possibilità di avanzare. Credettero che luce notturna e conseguente chiaroscuro fossero fine a sè stessi e non mezzo ad una nuova espressione; fraintesero l'insegnamento del maestro e caddero in un nuovo, se pur diverso manierismo. Ciò avvenne, ad esempio, al Manfredi; ma più specialmente agli stranieri, da Giovanni Campino al Valentin, da Gherardo delle Notti a Matteo Stomer.



FRANCESCO MAFFEI. — *Ritratto allegorico di un Podestà.*
(Pinacoteca Civica, Vicenza.)

GIOVANNI LYS. — *La morte di Abele.*
(Proprietà principe Giovanelli, Venezia.)

Altri invece mossero piuttosto dalla prima maniera, la veneziana, e rimasero robusti e vivaci coloristi: il Borgianni, romano, il Saraceni, veneziano, il Serodine, ticinese; e i due Gentileschi, Orazio e Artemisia, toscani.

Così, per gran parte, gli artisti italiani del Seicento e del Settecento, e non soltanto italiani, si formarono o trasformarono a contatto di quest'arte che quasi miracolosamente, in meno d'un ventennio — tra il 1590 e il 1609 — Michelangiolo da Caravaggio aveva creato.

DOMENICO FETI, GIOVANNI LYS e BERN. STROZZI.

Di questi, tra i primi, furono pure un romano, un fiammingo italianizzato, e un genovese. Per essi il Caravaggio divenne, con l'esempio delle opere, un vero maestro; ché insegnò loro a ritrovare sè stessi.

Tutti e tre, pur derivando in un primo momento da lui; pur abbeverandosi alla pura fonte di semplicità e d'umanità — scambiata per volgarità e per brutalità — che egli aveva fatto sgorgare tra le acque adulterate e inquinate del manierismo e dell'ecclettismo, non lo seguirono pedissequamente nel rammentato processo di semplificazione formale e coloristica; ma come guidati da lui, risalirono alle origini della sua prima formazione, alla scuola veneta; e per un cammino inverso giunsero ad un colorismo spesso esasperato, che



Scuola del Caravaggio. — *Natura morta.*
(Proprietà signor Ettore Sestieri.)

Domenico Feti. — *La moltiplicazione dei pani e dei pesci* (particolare del centro.)
(Raccolte Civiche nel Palazzo Ducale di Mantova.)





GIUSEPPE MARIA CRESPI. — *La Confessione.* (Galleria di Dresda.) GIUSEPPE MARIA CRESPI. — *La Cresima.*



BERNARDO STROZZI. — *L'invitato a nozze.* (Accademia Ligustica di Belle Arti Genova.)



Bernardo Strozzi. — *David*. (Proprietà Italico Brass, Venezia.)

può sembrare in assoluto contrasto con lo stile del maestro, mentre v'ha il suo primo fondamento.

Domenico Feti, romano, scolaro in patria del Cigoli, fu tratto fuor dal barocchismo correggesco, ormai frusto, del fiorentino, da un caravaggesco: Orazio Borgianni; e dal Caravaggio imparò a trattare spregiudicatamente, umanamente, soggetti biblici, quasi fossero episodi di vita quotidiana, mentre Adamo Elsheimer gli insegnava ad inscenarli in paesi, ove ad una compostezza ancora classica si univa una fresca osservazione del vero.

Da Roma a Mantova, da Mantova a Venezia, ove morì nel 1624, sviluppò sempre più le sue qualità di pittore affascinante e spiritoso, sia che eseguisse figure o mezze figure sacre, allegoriche e magari generistiche, pretesto ad una bella massa compositiva, ad una mirabile resa di stoffe e di panni, ad una piacevole gradazione di toni bassi e sommessi; o ritratti atteggiati a movenze decorative, con non so che di romantico; o gustose parabole, ove figurette d'un palmo o poco più agiscono su fondi veduti con schiettezza tutta moderna. Meno riuscì, invece, nelle grandi composizioni, ove difetta una totalità adeguatamente sentita e raggiunta di gruppi e particolari superbi.

A Venezia il Feti dovette influire sul Lys, un oldenburghese sceso in Italia sui primi del Seicento, tutto imbevuto degli insegnamenti accademici del Goltius, ma subito, a Roma, innamoratosi del Caravaggio.

Per fortuna sua, però, il fascino del Merisi non lo abbagliò; e a Venezia gli fece aprire gli occhi sulle possibilità di sviluppi che offriva la scuola locale, da Tiziano a Paolo Veronese. Così che, se alla maniera — caravaggesca — del Feti s'indugiò a narrare episodi biblici con uguale semplicità ed umanità, ma su sfondi di paese ricreati piuttosto con fantasia un po' romantica; se per la vita disordinata che faceva e pel sangue che gli scorreva nelle vene, amò pur di ritrarre scene di taverna e di postribolo; seppe anche, in alcune tele di soggetto religioso, forse più tarde, unire alla esuberante scioltezza della composizione una fattura impetuosa, a pennellate improvvise, a tocchi immediati, in una gamma di colori che salgono dal grigio argento di Paolo al rosso affocato di Rubens; ma con tanto di nuovo, in confronto dei due, da anticipare di più di un secolo la scuola veneziana del pieno Settecento. Dinanzi al *San Girolamo* dei Tolentini, dipinto qualche tempo prima della morte, avvenuta nel 1629 o l'anno dopo, si sente di esser dinanzi ad un miracolo.

Il Feti ed il Lys erano scomparsi da poco, quando nel 1631 giunse a Venezia, assetato di libertà e di colore, il genovese Bernardo Strozzi.

Scolaro del Sorri, senese, conserva in alcune figure giovanili una grazia lineare tutta toscana, e certe preziosità di fattura e qualche po' di cangiantismo, che gli vengono dal maestro. Ma presto muta — dopo un intermezzo rubensiano — al contatto della maniera del Caravaggio, nota forse a lui per opere della scuola, piuttosto che per alcuna del maestro, anche se è sicuro un soggiorno di questi nella Superba attorno al 1605, quando lo Strozzi aveva all'incirca venticinque anni. Allora cade, come un orpello, quel po' di leggiadria toscana che lo riveste; e appare la sua natural ruvidezza e direi quasi brutalità. Allora Santa Caterina, da sottile e pallida, diviene massiccia e sanguigna; San Lorenzo che fa l'elemosina s'irrobustisce, ed i pezzenti giganteschi scuoprono membra atletiche e carni arrossate, mentre David, baldo della sua giovinezza fiorente, passa veloce, nel tumulto della tunica scarlatta, su di un



Bernardo Strozzi. — *Santa Cecilia*.
(Proprietà Geri, Firenze.)

cielo dai riflessi dorati. Ciò avviene a Venezia, ove, seguendo l'esempio del Feti e del Lys, lo Strozzi si imbeve di Tiziano e di Paolo, si inebria dell'atmosfera stessa che ravvolge la città luminosa, rende ancor più esasperato il suo colorismo, ancor più affocati gli impasti sanguigni con cui modella le carni.

E quasi avesse risuscitato, lui genovese, nei pittori veneziani — sperduti nel manierismo dei «tenebrosi» o nella vuota magniloquenza del Padovanino — la coscienza della lor grande tradizione pittorica da Giorgione al Veronese, sa, più fortunato del Feti e del Lys, affascinarli, e attraverso al Caravaggio ricondurli sulla via della salvezza. E gliela debbono, tra gli altri, il Forabosco e il Maffei, il Tinelli e il Renieri.

MAFFEI e RICCI, CRESPI e PANNINI.

Una delle non poche sorprese della Mostra è costituita da un gruppo di opere del vicentino Francesco Maffei, che all'insegnamento del suo maestro Santo Peranda preferì quello che gli offrivano Paolo Veronese, Bernardo Strozzi e Domenico Feti. Così, mentre si avvicina al primo nella ricerca decorativa di alcune grandi composizioni, risente del secondo nella preferenza per gli impasti grassi e sugosi; e ricorda il Feti per certe caratteristiche sfumature di toni tra il grigio e l'azzurro.



GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA. — *L'estasi di San Francesco.*
(Pinacoteca Civica, Vicenza.)



GIOVANNI LYS. — *L'estasi di San Paolo.*
(Museo Imperatore Federico, Berlino.)

Egli ci appare come un artista che, ereditando dai rammentati un tesoro di forma e di colore, lo conservi e lo tramandi ai successori, arricchito di qualche nuova gemma; mentre d'un tratto ci sorprende con quella sua *Cleopatra*, tagliata e composta con sprezzatura spregiudicata, e condotta con impasti gelatinosi e granulosi che, se derivano un po' dallo Strozzi, sembrano anche anticipare il Piazzetta, e con certe sfrangiature curiose, in una gamma di «colori guasti», come dicevano i nostri vecchi, d'una modernità sbalorditiva.

Il Maffei morì nel 1660; l'anno in cui nacque Sebastiano Ricci: un altro che custodì ed aumentò l'accennato tesoro.

Bellunese, studiò a Milano col Magnasco; poi girò mezza Europa e si foggiò una sua maniera, facile e sciolta nella composizione squisitamente decorativa, esperta nel vivace maneggio del pennello, ricca e seducente nel colore. E come, scendendo a Firenze attorno all'anno 1700, tolse dal secolare torpore la scuola locale, affascinandola col brio della sua pittura, così anche, segnando audacemente il passaggio dal Seicento al Settecento, anticipò Piazzetta e Tiepolo. Ed è significativo il fatto che alcuni bozzetti, venuti alla Mostra col nome del Ricci, portino oggi invece quello del Tiepolo, che deriva da lui, come deriva da un altro di questi precursori, il bolognese Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo.

Ormai più noto del Maffei e del Ricci, non fosse altro per esser stato maestro del Piazzetta e del Longhi — che alla sua scuola accorsero da Venezia — il Crespi è comunemente riconosciuto come uno dei formatori della scuola veneziana del pieno Settecento. A lui dovette il primo la plastica vigoria ottenuta con un sicuro senso del chiaroscuro, l'impostar le figure con vivacità spiritosa, e le tonalità argentine che, attraverso il Piazzetta, diventarono auree nel Tiepolo. E il Longhi quel trattare i soggetti della vita quotidiana con un po' di caricaturale e di satirico, se pure il veneziano gli rimase sempre inferiore per una fattura più trascurata e impacciata.



GIAMPAOLO PANNINI. — *Piazza del Quirinale a Roma.*
(Palazzo Reale del Quirinale.)

egli attinse all'arte di quei pittori che specialmente offriva possibilità di sviluppo: Guercino giovine e Feti, Lys e Strozzi, Crespi bolognese e Sebastiano Ricci; ed oggi, nella fastosa cappella di Palazzo Pitti, attrae ed affascina il visitatore; mentre il confronto vicino, immediato, col Tiepolo, è tutto a vantaggio di lui, il Piazzetta.

S'intende bene come il prodigioso decoratore veneziano non possa esser giudicato qui, dove non era concesso trasportare i suoi sogni smisurati, non bastando le pale d'altare e i bozzetti a dar di lui la piena misura. Pur tuttavia il Piazzetta, anche ripensando a quei sogni, ci appare più robusto e più solido, nella scattante plasticità, e direi quasi più maschio.

Un po' timido, da prima, come nella *Annunziazione* della raccolta Chiesa — ove è tanto ancora di certe rotondità e certi impasti crespiani — a poco a poco scioglie le forme, sviluppa la composizione, che si fa agile e libera, anche se conserva una asimmetria audacemente squilibrata derivata dal Ricci, quale nella stupenda *Estasi di San Francesco* della Pinacoteca Civica di Vicenza; mentre certi tagli e certi scorci, come nella *Giuditta* della raccolta Lazzaroni, possono far pensare al Maffei, almeno a quello della rammentata *Cleopatra.*

Ma è tutto piazzettiano il metter giù, a larghe pennellate, impasti sugosi, che da granulosi ed aspri si vanno facendo sempre più lisci e morbidi nella così detta *Indovina* di Venezia; finchè quasi si placano in larghe stesure, a comporre una queta armonia di toni bianchi e rosati, nella *Rebecca* lasciata da Emilio Treves alla Pinacoteca di Brera.

Meno evidente è invece quanto i grandi vedutisti e macchiettisti veneziani debbano a Giovan Paolo Pannini. Eppure il Canaletto dovette essere affascinato di quelle sue prospettive, se mandò a Roma il nipote Bellotto a studiarle; ed al Guardi, oltre che ai due rammentati, non dovettero rimanere sconosciute le macchiette gustose che le animavano.

Chi s'indugi per qualche tempo dinanzi ad una di queste piacevoli vedute del Pannini — formatosi su Ferdinando Galli Bibbiena e sul Ghisolfi, sul Rosa e sul Locatelli, ma assoluto padrone di una maniera che è tutta sua — e ne vada curiosamente cercando ogni parte ed ogni cantuccio, prova un indicibile godimento. L'occhio scorre per le linee architettoniche che vibrano nella luce, come un po' nel Canaletto, mentre nel Bellotto le fisserà rigidamente un chiarore quasi lunare; penetra fra le tenui ombre degli alberi dal rado fogliame, che lascia filtrare i raggi solari a svariare vivacemente le vesti di figurette ora affacciate ad un balcone, ora sedute in un giardino o in un bosco; si ferma a ricercare in una grande distesa di piazza i gruppi schizzati giù con poche pennellate sicure, ciascuno a sè deliziosi quadretti di vita, quali i veneziani faranno assurgere a compiuta opera d'arte.

Senza questo piacentino, fattosi romano, i vedutisti e macchiettisti della Laguna sarebbero forse stati diversi da quello che furono, anche se da lui appresero soltanto a guardar con occhio più curioso che non avessero fatto i precursori paesani, alla loro città miracolosa, tutta bagliori e tutta vita.

DAL PIAZZETTA AL TIEPOLO.

Riassuntore felice ed originale delle accennate tendenze fu Giovambattista Piazzetta. Con geniale intuito e sensibilità miracolosa



GIAMPAOLO PANNINI. — *Piazza Santa Maria Maggiore, Roma.*
(Palazzo Reale del Quirinale.)

Da questa sua maniera più specialmente decorativa muove un suo seguace, Francesco Cappella, ignoto o quasi finora anche agli studiosi, e che a Venezia ed a Bergamo ha lasciato alcune sue tele gustose; ne deriva pure un altro oscuro veneziano rappresentato alla Mostra, Francesco Polazzi; e in certi aspetti dell'arte sua, si accosta a questa maniera anche Jacopo Amigoni.

Il Tiepolo, invece, gli si avvicina specialmente per quel tanto che nel Piazzetta è passato del Crespi bolognese. Nel bozzetto del *Paralitico*, che nelle Gallerie di Venezia era attribuito a quest'ultimo e che alla Mostra ha preso il nome del Tiepolo, vi sono appunto certe rotondità e certi giuochi di chiaroscuro che derivano dal bolognese, attraverso al Piazzetta; mentre in una giovanilissima *Fuga in Egitto* v'è in più quel modo di comporre un po' squilibrato cui accennavo più sopra, parlando del Ricci.

Con questi, sono a Pitti altri bozzetti del primo tempo, come una *Circoncisione* del Museo Civico di Bassano, ove già si rivela il genio nella superba impostatura di alcune figure. Più tardi il Tiepolo diventerà « più bravo »; schizzerà giù un bozzetto d'un fiato, con una facilità sorprendente; e sbalordirà con tele d'una fattura impetuosa, come il *Battesimo di Costantino* della parrocchiale di Folzano, o con pannelli decorativi, come l'*Eliodoro e Onias* del Museo Civico di Verona, tirato giù a pennellate larghe una mano, che ti meravigli l'artista ne abbia saputo valutare l'effetto portentoso alla dovuta distanza. Ma forse in quei primi bozzetti v'è qualcosa di più grandioso e severo.

Accanto a lui, il figlio Domenico modula in tono minore gli stessi motivi; mentre a lui, a poco a poco, si accostano, come attratti irresistibilmente, altri pittori più vecchi e formatisi prima sui suoi stessi modelli, da Giovambattista Pittoni a Gaspare Diziani, pur conservando la loro schietta personalità.

Meno sensibile è tale accostamento nel mantovano Giuseppe Bazzani, che studiando le opere del Rubens e del Feti, e quelle dei veneti a cominciare dal Ricci, si formò una sua maniera sfumata e vaporosa, adattissima a quelle visioni ed estasi di santi, di cui particolarmente si compiaceva: pittore ignoto fino a pochi anni or sono e che ora, con una quindicina di opere, costituisce una delle novità della Mostra.



Giampaolo Pannini. — *Interno della Basilica di San Pietro.*
(Proprietà sig. R. Langton Douglas, Londra.)



Canaletto. — *Veduta di San Giorgio Maggiore.*
(Proprietà sig. Jules Féral, Parigi.)

Dal CANALETTO al GUARDI.

Quanto debbano i vedutisti e macchiettisti veneziani del Settecento a Giovan Paolo Pannini ho già detto. Per persuadersene meglio, basta guardare ai precursori del Canaletto.

L'udinese Luca Carlevaris, pur dopo avere studiato a Roma, (ma probabilmente prima che vi operasse il Pannini) nel descrivere un po' farraginosamente le feste veneziane, riallacciandosi alla tradizione che risale ai Bellini, manca di misura; e tutto occupato dell'episodio, sembra disinteressarsi del mezzo in cui avviene. La scena poco lo interessa, o lo interessa soltanto come sfondo necessario e indispensabile. Il veneziano Michele Marieschi, anche se meglio cura, per la sua derivazione dai Bibbiena, l'elemento architettonico, anche se s'indugia a schizzare qualche gustosa macchietta — sì da potere esser considerato tra i precursori veneziani del Longhi — troppo si perde nel particolare e manca di totalità di visione.

Primo ad averla in modo mirabile, è Antonio Canal. Nelle sue vedute, chi domina sopra tutto è la luce in un dato momento del giorno. È questa che dà unità alla composizione, che fa vibrar l'atmosfera, e con essa cielo, acqua, architetture, macchiette. Anche quando al mattino o al pieno meriggio, preferisce un tramonto o un'aria grigia di nuvole tese, le masse vibrano, come un secolo dopo nelle tele degli impressionisti.



Giovambattista Piazzetta. — *Giuditta.*
(Proprietà Barone Lazzaroni, Roma.)

Il nipote Bernardo Bellotto, invece, fissa e ferma tutto, pur l'atmosfera che diventa in lui cristallina; e con occhio inesorabile tutto vede e tutto rende. Di lui avrebbe potuto dire Telemaco Signorini quello che diceva del Borrani: «copiava il vero». Ma lo copiava, il Bellotto, in una gamma un po' livida, in un chiarore quasi lunare, che fanno uno stile di quel suo modo di vedere.

Attorno ai due, una schiera di prospettici e paesisti dal Battaglioli agli oscuri imitatori e contraffattori del Canaletto; da Marco Ricci allo Zuccarelli (formatosi a Roma, si noti bene), cui fanno seguito il Diziani e lo Zais. Tutti protetti e accaparrati dai collezionisti d'oltre Manica, anche se a Londra furon soltanto il Canaletto e lo Zuccarelli; tutti, o quasi, precursori e formatori — insieme coi fiamminghi — dei grandi paesisti inglesi della fine del Settecento e del principio dell'Ottocento.

Tra loro, alla pari se non al di sopra del Canaletto, va posto Francesco Guardi. Nelle sue vedute tutto, come nel Canaletto, torna a vibrare; in qualche capriccio, come il celebre *Rio dei Mendicanti* dell'Accademia Carrara, è anzi uno scintillìo prodigioso nel giuoco abbagliante della luce. Ma ecco, lì accanto, nella non men famosa *Laguna* del Poldi-Pezzoli, un notturno queto e tranquillo: un tono di grigio cupo pel cielo, un tono d'azzurro cupo per l'acqua, tramezzo una sottile striscia di terra, col bianco in sordina dei casolari. Un prodigio di semplicità.

G. B. Piazzetta. — *Rebecca ed Eleazaro.*
(R. Pinacoteca di Brera, Milano, lascito Emilio Treves.)

Un po' più in là tornano vibrazione e scintillio nella scena di *Pio VI che benedice la folla dalla Scuola di San Giovanni e Paolo*, ove la massa degli spettatori è resa con tocchi messi giù come per divertimento. Un tono solo di grigio caldo, in tre gradazioni diverse, basta al Guardi per far d'una massa di mantelli e di tricorni un pezzo di pittura sbalorditiva.

Le gustose macchiette di queste scene, ma specialmente l'impossibilità di trovare — escluso il Longhi, di troppo inferiore — chi possa aver dipinto i due celebri quadri del Correr, il *Ridotto* e il *Parlatorio delle Monache* hanno fatto attribuire al Guardi queste gustosissime tele. Ma ora che sono vicine a tante sicurissime del maestro, il dubbio assale l'osservatore. Se v'è lo stesso spirito, v'è, almeno nel Palatino, una tavolozza troppo diversa. E il problema rimane, almeno per ora, insoluto.

E insoluta rimane la quistione del Guardi figurista: dell'autore cioè di alcune pale d'altare, come quella della Parrocchiale di Belvedere presso Aquileia, e di certi pannelli mandati alla Mostra dall'ing. Stucky di Venezia.

Il Fiocco ha fatto pel primo il nome di Francesco Guardi, e si propone di sostenere la sua tesi col confronto di dipinti e di disegni da lui ritrovati. Altri invece, guardando ad una *Morte di San Giuseppe* che viene dal Museo di Berlino e che porta la firma del fratello Giovanni Antonio, propendono ad attribuire a quest'ultimo pale e pannelli.



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO. — *Eliodoro e Onias.*
(Museo Civico, Verona.)

FRANCESCO GUARDI. — *Allegoria di Venezia.*
(Proprietà ing. G. C. Stucky, Venezia.)

Ma se, come si afferma, questa *Morte di San Giuseppe* è la cosa migliore, fra alcune cose men che mediocri, di Giovanni Antonio, si resta incerti nell'attribuirgli le discusse tele, tanto superiori di composizione, di costruzione e di fattura. D'altra parte la loro gamma cromatica non ha niente a che fare, non solo con quella dei due quadri del Correr, ma neppure, e tanto meno, con quella delle ben note vedute di Francesco. Che egli potesse, quando operava più in grande, disfare quei suoi solidi impasti di bruno e di grigio, ma brillanti e sugosi, in vaghe sfumature zuccherine di rosa e di azzurro, opache ed asciutte; sembra quasi impossibile; e sembra pure impossibile una certa derivazione tiepolesca che qua e là appare evidente, ma troppo superficiale, mentre nelle macchiette delle vedute è mirabilmente assorbita.

ROMANI, NAPOLETANI e GENOVESI.

Nelle grandi linee è questa la « strada nazionale » che dai grandi veneziani del Cinquecento, porta, attraverso al Caravaggio, ai veneziani del Settecento.



PIETRO LONGHI. — *Il matrimonio.*
(Galleria Querini-Stampalia, Venezia.)

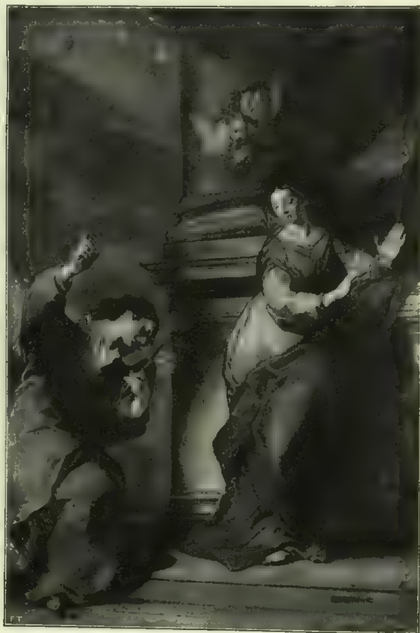
Di questa strada — mi si passi ancora l'immagine turistica — la Mostra dà un'idea precisa nelle sale del primo piano. Ma altre ve ne sono da studiare, di strade, mentre pur della ora tracciata riman da vedere qualche attacco e qualche sbocco: per esempio che cosa debbano i veneziani, e specialmente il Ricci, a Pietro da Cortona; e fin dove sia salito a settentrione l'influsso dei napoletani, dal Giordano al Solimena; mentre certe profondità del Crespi bolognese sembrano già apparire in Mattia Preti.

Ma son problemi che qui è appena possibile accennare; come è appena possibile toccar fugacemente delle scuole che, pur partecipando più o meno direttamente allo sviluppo Caravaggio-Tiepolo, hanno avuto una loro esistenza rigogliosa e durevole.

Tra le più vicine, almeno alle origini del movimento, può dirsi la scuola romana, se romano s'ha da chiamare quanto avviene a Roma per parte di elementi non d'Italia soltanto, ma di mezza Europa. Tra i caravaggeschi, ad esempio, solo il Borgianni è romano; mentre un altro romano, Andrea Sacchi, si scosta dal Caravaggio per avvicinarsi piuttosto alla scuola di Bologna, che



GIOV. BATT. TIEPOLO. — *Ritratto di un procuratore veneto.*
(Galleria Querini-Stampalia, Venezia.)



GIUSEPPE BAZZANI. — *L'Annunziazione.*
(Proprietà Italico Brass, Venezia.)

aveva già dominato quasi indiscussa e contrastato poi il trionfo del caravaggismo, e che doveva tornare in onore con Pietro da Cortona e col Maratta.

Ma il Da Cortona prese dai Carracci solo le mosse per quella sua maniera aereata e luminosa, che doveva affascinare tutti quanti, da Firenze a Napoli; e poi su, anche oltr'Alpe.

Se si pensa che Pietro morì nel 1669, e che dipinse i soffitti di Palazzo Pitti, settecenteschi senz'altro, fra il 1640 e il 1647, si comprende facilmente come con lui la Scuola Romana si metta ad un tratto a capo del movimento barocco; mentre proprio a Roma, pur con elementi diversi, si va formando quella scuola di paesisti, dalla quale usciranno prima il Pannini e poi lo Zuccarelli: cioè, in breve, il paesaggio moderno.

Al confronto con la romana, anzi di tutte le altre, la Scuola Napoletana offre una maggiore continuità. Dai caravaggeschi agli ultimi seguaci del Solimena, per quasi due secoli, non vi sono distacchi, non vi son pause; e c'è, tra gruppo e gruppo, se non sempre derivazione, sempre almeno affinità.

Battistello tanto «si sprofonda, dice il De Dominici, nella immaginativa alla maniera del Caravaggio» da diventare uno dei più vicini e al tempo stesso originali seguaci del maestro. Ma divulgatore



FRANCESCO GUARDI. — *Veduta fantastica.* (Proprietà conti Fratelli Moroni, Bergamo.)

GIUSEPPE BAZZANI. — *Allegoria.* (Proprietà Pesenti-Nodari, Bologna.)



Bernardo Bellotto. — *Veduta di Dresda.*
(Galleria di Dresda.)

della maniera caravaggesca, fu piuttosto il Ribera, anche se la intese con alquanto di superficialità e di approssimazione; il Ribera, che contribuì in larga misura alla formazione di tutti o quasi i pittori napoletani, fino al Giordano compreso.

Mattia Preti, invece, attinse direttamente alle fonti cui s'era abbeverato lo spagnolo; bolognesi e veneziani, Correggio e Caravaggio, in più Rubens, formandosi una maniera tutta sua, terribile e grandiosa, che lo porta ad inscenare tanto il tumultuoso *Convito di Baldassarre* tra violenti sbattimenti d'ombre e di luci, quanto la tragica *Crocifissione* della raccolta Proto d'Albaneta di Napoli, con un Cristo, su alto, modellato con possente plasticità, e giù in basso le mezze figure di Giovanni e della Madonna, quasi sbozzate in pochi tocchi sommari.

Di contro a questo, un gruppo che attinge al Caravaggio, al-



Francesco Guardi. — *La piazza di San Giovanni e Paolo a Venezia.*
(Museo del Louvre, Parigi.)

meno attraverso al Battistello e al Ribera, ma che ha nello Stanzioni un maestro di delicate raffinatezze. Ne fanno parte Vaccaro, De Rosa e Cavallino: il più tipico rappresentante del gruppo, il pittore della grazia, che modula dolci motivi di femmine, facendo affiorare dall'ombra toni preziosi.

Poi anche per la Scuola Napoletana il fascino di Pietro da Cortona segna il passaggio dal Seicento al Settecento; e Luca Giordano, piuttosto che un felice riassuntore delle tendenze del secolo XVII, sembra un seminatore fecondo di quelle del secolo XVIII. Viaggiando per ogni parte d'Italia, spingendosi fino in Spagna, stabilisce scambi e contatti ancor da studiare, e tratta ogni genere, dalla grande decorazione alla natura morta; ma anche questa con una spavalderia tutta decorativa, in confronto del lirismo pittorico di Ruoppolo e Recco.

Domina e spadroneggia, il Giordano — gran signore anche in questa Mostra — finchè gli succede in fama e fortuna il Solimena, che vede trionfare la scuola fino allo scorcio del secolo, con De Mura e Bonito.

Meno assai che a Roma ed a Napoli v'è di caravaggismo a Genova: e quel poco, deriva forse dai seguaci e non tutti italiani, che toccano il porto, andando e tornando da Roma.



G. B. Castiglione. — *Zampognaro.*
(Palazzo Bianco, Genova.)

Pietro da Cortona. — *Sacrificio ad Amore.*
(Proprietà Principe Corsini, Firenze.)



BARTOLOMEO GUIDOBONO. — *L'Autunno.*
(Palazzo Reale, Genova.)



ALESSANDRO MAGNASCO. — *Il refettorio.*
(Museo Civico di Bassano.)

ALESSANDRO MAGNASCO. — *Scena in giardino.* — Particolare.
(Palazzo Bianco, Genova.)



Lucà Giordano. — *Pastore con pecore.*
(Proprietà Publio Podio, Bologna.)



Giuseppe Bonito. — *Dedicazione del Tempio di Salomone.*
(R. Pinacoteca Nazionale, Napoli.)



Mattia Preti. — *Allegoria per la peste del 1656.*
(Pinacoteca Nazionale, Napoli.)

Romani e toscani, da Perin del Vaga al Sorri, hanno un po' sfibrato quella schiatta di grandi decoratori, e son vicine Bologna e Venezia; e più vicina Parma; mentre la Superba attrae una folla di fiamminghi, primi — quasi inutile è rammentarlo — Rubens e Van Dyck.

Così, mentre Giovacchino Assereto compone solenne e severo in tonalità basse, come un bolognese; Valerio Castello e Gregorio De Ferrari amano gli atteggiamenti languidi e graziosi che vengono dal Correggio, e digradano le tinte in dolci e calde sfumature; Orazio De Ferrari, e più ancora Giovan Battista Langetti e Bartolomeo Guidobono s'accostano tanto ai veneziani, che gli ultimi due si potrebbero scambiar qualche volta con Giulio Carpioni; e tutti, ma specialmente il Carbone, sono attratti — sia pure un intermezzo — nell'orbita maggiore di Rubens o in quella minore di Van Dyck.

Tra queste figure, singolarissime quelle dello Strozzi — di cui ho già detto e che in Genova stessa ha qualche seguito — di Giovan Benedetto Castiglione e di Alessandro Magnasco. Quegli, formatosi su quanto aveva potuto vedere — fiamminghi e olandesi, Rembrandt compreso, e veneziani a cominciare dai Bassano — si foggia una maniera tutta sua, piacevolissima pel sapore decorativo e per la tavolozza dai toni caldi e succosi. Questi, il Magnasco, improvvisatore felice pur nel variare all'infinito i medesimi motivi, attrae per la suggestiva ornamentalità degli sfondi e per la vivacità sempre bizzarra, spesso indiavolata, con la quale muove e contorce le sue figure, schizzate spiritosamente, con pochi tocchi rapidi, incisivi, che costruiscono sommariamente ma evidentemente le forme.

EMILIANI, LOMBARDI e TOSCANI.

Meno allignò il caravaggismo tra emiliani, lombardi e toscani. Troppo pesava su questi ultimi la secolare tradizione della loro scuola pittorica, perchè potessero d'un tratto liberarsene; e ritornarvi, sorpassato il manierismo, non era per loro, com'era pei veneziani, attingere a fonti che offrissero possibilità di rinnovamento. Gli emiliani contavano scuole che, a cominciare dalla bolognese, avevano felicemente superato gli scogli del raffaellismo e del michelangiolismo, e che ormai si imponevano con una loro peculiare fisionomia. E i lombardi guardavano specialmente a Parma e a Bologna.

E gli emiliani, anche qui alla Mostra, anzi proprio qui, tra gli altri tutti, vanno riconquistando parte del perduto dominio. Maestri



Bernardo Cavallino. — *Una santa martire.*
(Proprietà Duca Enrico Proto d'Albaneta, Napoli.)

a mezza Europa per più di un secolo, rappresentanti tipici della scuola italiana del Seicento per gli studiosi e gli amatori fin verso ed oltre la metà dell'Ottocento, quando ancora un'opera loro veniva disputata a somme allora favolose, da cinquant'anni a questa parte erano in ribasso. Pareva ormai di buon gusto disprezzare Guido Reni, come sopportare Raffaello. Quistione di moda. Ma qui a Palazzo Pitti il gruppo emiliano, compatto, serrato, si impone di nuovo, e chiede una nuova valutazione, sia pur fatta con criteri diversi da quelli pei quali fu innalzato alle stelle.

Grandi dominatori di linee e di masse, sono compositori superbi tutti quanti: dai Carracci al Tiarini, dallo Schedoni al Cavedoni, dal Reni al Guercino.

Nel *San Guglielmo di Aquitania* di quest'ultimo, la complessa macchina della composizione è chiarita e come commentata dalla luce che filtra e s'insinua tra le masse; nell'*Estasi di Sant'Andrea Corsini* del Reni, invece, la luce le investe e le involge, definendole monumentalmente; mentre nell'*Atalanta e Ippomene* un mirabile ritmo di linee si accoppia ad una vigorosa plasticità scattante di forme. E lo Schedoni, con quelle sue figure come fuse nel bronzo e rivestite di smalti preziosi, compone scene di una drammaticità stupefacente.

Dai bolognesi — attraverso ai Procaccini — derivano in un primo momento i milanesi, il che vuol dire, almeno pel Seicento, i lombardi; chè Bergamo e Brescia stanno a sè, oltre l'Adda. Ma attingono anche al Correggio ed al Parmigianino, o direttamente o pel tramite dei Nuvoloni e dei Procaccini; mentre opere di scuola veneta entrano nelle chiese e nelle raccolte milanesi, e non pochi di loro fanno il viaggio di Roma e di Venezia.

Giulio Cesare, che è il primo lombardo del Seicento, niente ha a che fare con la tradizione paesana; deriva tutto da Bologna e da Parma. Gli stanno di contro, con la loro imperiosa personalità, il Cerano e il Morazzone. Quegli costruttore robusto, con certe squadrature audacissime, con una plasticità vigorosa, e una fattura larga e spedita, dalle tenui e basse gamme di colore, specialmente nelle carni livide e fredde. Questi, il Morazzone, plasmatore impetuoso a pennellate e tocchi irruenti, nel giuoco violento del chiaroscuro.



GUIDO RENI. — *Estasi di Sant'Andrea Corsini.*
(Proprietà Principe Barberini, Roma.)

Dai due deriva Francesco Del Cairo; solido e squadrato, imposta alcuna volta le sue figure con monumentalità ceranesca, ma ama gli impasti pingui e sugosi alla Morazzone.



GUERCINO. — *San Guglielmo d'Aquitania.*
(R. Pinacoteca, Bologna.)

Un po' a sè, pur risentendo assai del Cerano, sta Daniele Crespi, che sembra però guardar troppo addietro, alla tradizione che risale fino a Gaudenzio, quando ha da essere grandioso e solenne. Ma allorchè ha da ritrarre semplicemente San Carlo Borromeo, soletto e lacrimoso al suo desco e tutto assorto nella lettura dei sacri testi, allora, da buon ritrattista, fa cosa schietta e grande ad un tempo.

Oltre l'Adda, i bergamaschi, se pur lasciano che specialmente veneziani e veronesi ornino di pale d'altare e di tele decorative le loro chiese, sembrano riserbarsi il compito di custodire gelosamente la tradizione della pittura di ritratto: il Ceresa, coi suoi, robustamente impostati e dipinti con solida larghezza, e un secolo dopo Vittore Ghislandi, coi suoi superbi e ormai giustamente famosi.

Ed a Brescia, ove la pittura locale decade assai nei due secoli, d'un tratto, a mezzo il Settecento, Giacomo Ceruti ci sorprende piacevolmente con quei suoi *Lavandai*, di tale modernità da farli credere dipinti cent'anni più tardi.

In Toscana, il Caravaggio è sentito piuttosto fuor di Firenze: ad esempio dal Manetti a Siena e dal Paolini a Lucca. Firenze rimane invece come isolata fin oltre la metà del secolo XVII, tutta chiusa nella sua tradizione.

I tentativi timidi od isolati di rinnovamento verso Bologna o verso Venezia, non hanno grande successo. Ed i fiorentini rimangono onesti e modesti, senza audacie e senza errori, unendo qualche volta alla nobiltà dello stile un colorito caldo e nutrito. Tutti o quasi, tra molte cose mediocri, riescono ad arrivare alle soglie del capolavoro: Cristofano Allori e Matteo Rosselli, il Cigoli e l'Empoli, Francesco Furini e Lorenzo Lippi; mentre il Poccetti, Giovanni da San Giovanni e il Volterrano spaziavano più liberamente per cupole, vôlte e muraglie coi loro affreschi luminosi.



CARLO CERESA. — *Ritratto di donna.*
(Proprietà Sala, Bergamo.)



FRA VITTORE GHISLANDI. — *Ritratto di gentiluomo.*
(Museo Poldi Pezzoli, Milano.)



LA SALA VERDE DI PALAZZO PITTI OVE SONO ESPOSTI I QUADRI DEL FETI E DELLO STROZZI.
(Fotografia Cipriani, Firenze.)



POMPEO BATONI. — *Ritratto della marchesa Brignole.*
(Proprietà P. e D. Colnaghi, Londra.)



ALESSANDRO LONGHI. — *Ritratto di donna.*
(Proprietà Italico Brass, Venezia.)

GABINETTO DELLA REGINA A PALAZZO PITTI, OVE SONO ESPOSTI I QUADRI DEL CANALETTO E DEL GUARDI.
(Fotografia Cipriani, Venezia.)

Ma quando a mezzo il secolo XVII Pietro da Cortona si ferma a decorare i soffitti di Palazzo Pitti, e più tardi Luca Giordano e Sebastiano Ricci portano nuove maniere, allora Pier Dandini ed Alessandro Gherardini si pongono risolutamente tra i cortoneschi; allora il Gherardini e il Lapi si accostano al napoletano; e il Gherardini, già vecchio, ha la forza di rinnovarsi ancora al contatto del veneziano, e anticipa, quasi di sorpresa, le eleganze del pieno Settecento.

Ed è strano che proprio di Toscana, che tenne l'esuberanza barocca entro i limiti della misura tradizionale paesana, esca Pompeo Batoni per farsi romano: sempre piacevolmente barocco, almeno nella tecnica gustosa, anche se formalmente si era fatto su Raffaello e doveva poi entrar nell'orbita del Mengs; e ne esca Giuliano Traballesi, divenuto lombardo: continuatore della grande tradizione decorativa del Settecento fin nei primi anni del secolo decimonono; quando a Bergamo il Borromino, quasi decrepito, sbozzava quelle sue macabre fantasie, che sono una delle curiose attrattive della Mostra, e Luigi Vacca, a Torino continuava ancora a decorare saloni principeschi con macchine tiepolesche, importate in Piemonte da Giovambattista Crosato, mentre trionfavano ormai, dopo il Canova, Appiani e Landi, Benvenuti e Camuccini.

NELLO TARCHIANI.



GIACOMO CERUTI. — *Lavandai.*
(Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.)



L'EMPOLI. — *La Cena in Emaus.*
(Proprietà Roberto Schiff, Brescia.)

Le fotografie che illustrano questo numero furono eseguite dalla Casa Alinari e gentilmente concesse per la riproduzione.

« L'Illustrazione Italiana » è stampata su carta patinata della Ditta Ferdinando Dell'Orto di Milano.



† On. ANTONIO TESO.

— Malato da qualche tempo, è morto a Roma, il 19 giugno, l'on. *Antonio Teso*. Era nato a Vicenza il 21 febbraio 1862; avvocato, professore, pubblicista, fu eletto deputato, per Vicenza, nelle elezioni generali del 1900, fino al 1919, che rimase soccombente; ma nel 1921 fu rieletto, nella più larga circoscrizione Verona-Vicenza. Era uomo operoso e ben preparato alla vita parlamentare, alla quale partecipò attivamente come costituzionale progressista. Fu sottosegretario all'istruzione, con Credaro, nel breve gabinetto Luzzatti; poi per la marina, con Dal Bono, nel gabinetto Orlando; in fine per gl'interni con Bonomi, l'anno scorso.

— Nella sua Reggio, della quale era patrizio, è morto improvvisamente, la sera del 14 maggio, il nobil uomo *Ulderico Levi*, senatore del regno. Era nato il 7 settembre 1842, e malgrado una forma artritica che lo affliggeva fino da giovine e malgrado gli ottanta anni, era ancora pieno di vigore e di vita. Era stato in moto tutta la giornata, occupandosi personalmente dei preparativi per ricevere, l'indomani, nel suo palazzo, il Re atteso a Reggio Emilia. Aveva ripetuto che quella visita sarebbe la sua gioia suprema e che dopo di essa sarebbe a tutta disposizione della morte, e la morte ha voluto prenderselo poche ore prima. Il Re, arrivando a Reggio l'indomani, non potè che mestamente visitarne la salma.

Ulderico Levi, tipo di coraggio e di grande attività, era stato, negli usseri, brillante capitano di cavalleria, e prese parte alla campagna del 1866; ricchissimo, ebbe mano in tutte le pubbliche amministrazioni di Reggio e vi fece sempre del bene, e, con la caratteristica della sua razza — era israelita — quando vi fu vero bisogno, prodigò per il pubblico bene il suo danaro. Fu deputato al Parlamento, di Centro Destro, per Reggio dal 1882 al 1895: alle sedute era immancabile; teneva dietro a tutto, verbalizzava tutto, mandava a questo a quello suggerimenti, consigli, entrava per primo nell'aula, ne usciva ultimo. A questo modo raccolse molto materiale, che gli servì per due curiosi volumi di *Appunti e Ricordi*, uno dei quali, per le cose pepate che conteneva, dispiacque in alto e fu dovuto rifare, e lo distribuì poi, rilegato, con serratura, agli amici. Era un caro e simpatico uomo, franco e vivacissimo, e per tale sua vivacità dovette aspettare il laticlavio senatorio fino al novembre 1898. In Parlamento parlò spesso di cose militari; in Reggio fu sempre una forza per il partito della libertà coll'ordine.

— Più vicino ai novanta anni che agli ottanta è morto, pure a Roma, *Achille Tanfani*, «romano de Roma» e scrittore gentile e forbito. È di trenta anni addietro il suo volume *Il paese delle sterline*, pubblicato dai Fratelli Treves, ed al quale, undici anni dopo, tenne dietro *Il paese delle stravaganze*, due volumi di vita vissuta, rispecchianti le caratteristiche e le bizzarrìe della metropoli britannica. Nel lungo intervallo fra un libro e l'altro si era occupato di musica ed aveva pubblicato graziose romanze, scritte con la facilità stessa con la quale scriveva piacevoli novelle, molte delle quali ha lasciate inedite.

IL GENERALE CAVIGLIA A BUENOS AIRES.



S. E. il generale Caviglia fra le maggiori Autorità argentine, durante un ricevimento a bordo del *Giulio Cesare* della Navigazione Generale Italiana.

LE PIÙ BELLE PAGINE DEGLI SCRITTORI ITALIANI SCELTE DA SCRITTORI VIVENTI

COLLEZIONE DIRETTA DA UGO OJETTI

La letteratura italiana, da Dante al Manzoni, forma un glorioso *corpus* di opere, in cui la poesia e il pensiero, l'arte e la dottrina toccano le più grandi altezze; e ciò non soltanto nei massimi scrittori, ma anche in quelli di fama meno universale, in cui càpita spesso di trovare espressioni vive e profonde, piene di bellezza, lampeggianti di genialità. Senonchè, molte di queste opere, pure tra le più belle ed originali, dal *Decamerone* del Boccaccio alle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi, sono d'una lunghezza inadatta alla mobilità e alla fretta moderna; e se scelte finora se ne sono fatte, erano destinate ai giovanetti delle scuole, amputate o, come si suol dire, purgate da ogni frase o parola o allusione meno che onesta. E si sa che i nostri scrittori più vivi e spontanei, dal Sacchetti al Doni, dal Cellini al Machiavelli, dall'Ariosto a tutti i satirici fra il cinquecento e il settecento, hanno usato una franchezza di linguaggio anche plebea, ma quasi sempre lieta e sana, da uomini di sangue gagliardo e di libera arguzia.

Nei volumi di questa collezione che Ugo Ojetti ideò e dirige con quell'intelligente amore che è suo proprio, il lettore fin dal frontispizio ha una sicura garanzia che la bellezza di quelle pagine non viene misurata sulla loro aulica scrittura e sul loro stile austero o florido, ma soltanto sulla loro efficacia, chiarezza, leggibilità oggi, secondo i gusti d'oggi. È per questo che abbiamo pensato di chiamare a far tale scelta i nostri scrittori viventi: poeti, romanzieri, novellieri, commediografi, critici, giornalisti tra i più rinomati e più amati dal pubblico. Essi scelgono, nella lezione moderna più chiara e piana, le pagine più caratteristiche, e ancora adesso più vive, degli scrittori che preferiscono. Ogni volume riesce così doppiamente interessante; e per l'opera dello scrittore da cui prenderà il titolo, e per la presentazione che il compilatore ne ha fatto.

Il successo dei primi sei volumi usciti è tale che se dovessimo riportare tutti gli articoli comparsi sui giornali e sulle riviste (le grandi e le piccole), non basterebbe questo intero numero ad accoglierli. In mezzo a tanta letteratura.... leggera, la comparsa di questa collezione fu salutata quasi con un sospiro di sollievo. Le immortali bellezze dei nostri Grandi, raccolte sotto un'elegantissima veste tipografica, parve che per la prima volta si presentassero al pubblico. E l'impressione era giusta, se si pensa che per la prima volta davvero erano presentate da artisti e da scrittori viventi. *Ferdinando Martini* che sceglie e presenta il Baretti; *Giovanni Papini* che cura il Manzoni, *Cadorna* che sceglie il Montecuccoli, l'acceso *Giuliotti* che con irruente amore presenta Jacopone, *Salvemini* che cura il Cattaneo, l'*Albertazzi*, il gaio novelliere bolognese, che dalla «Secchia rapita» e dai molti scritti del Tassoni sceglie le stanze e le pagine più caratteristiche.... Poteva essere accolta con indifferenza una collezione siffatta? E i volumi che si stanno preparando non faranno che accrescere intorno ad essa l'interesse, la curiosità, l'entusiasmo. E basterà infatti ricordare quali sono i prossimi a uscire per giustificare questa facile profezia: il Bandello a cura di *Giuseppe Lipparini;* il Foscolo a cura di *Ardengo Soffici*, il Giusti a cura di *Aldo Palazzeschi*, il Pellico di *Grazia Deledda*, l'Aretino di *Massimo Bontempelli*, Santa Caterina da Siena a cura di *Tommaso Gallarati Scotti*, etc., etc.

Ogni volume di 300-350 pag., elegantemente rilegato in tela e oro, col ritratto dello scrittore, **L. 10.**

La prima serie di 10 volumi . L. **90.**
Le prime due serie (20 volumi) L. **170.**

IL PARADISO DEGLI OCCHI, NOVELLA DI M. MISEROCCHI.

Piove. Guardo dai vetri della mia stanza giù in Victoria street. Davanti a me la mole ferrigna dell'Abbey Church, e le guglie aguzze come un viluppo di lancie del Westminster Parliament che s'arrampicano a ferire il cielo là ove è più chiomato di grigio. Il thè che la padrona di casa mi prepara con poca solennità e molto buon cuore si è raffreddato sul tavolo. Non ho appetito e non mangio, contrariamente alle prescrizioni che il medico mi raccomanda durante la convalescenza. Pomeriggio di noia. Che malata visione dà Londra nell'aspetto della sua veste invernale: parchi esausti, corsi da strade parallele, folla gettata sui quadrivi delle inquiete vie, non gaia e multicolore, ma grave, quasi in disciplinato corteo, fatta uguale dalla bruma costante che rende bituminoso il selciato, patina le facciate di grigio, e dove il sole non riesce a penetrare mai, macchiando l'aria di giallo come nei riflessi di incendio. Vocabolari di ingiurie a te, tediosa città, lagrimante da tutti i tuoi abbaini d'ardesia! Ci ubriachi i sensi con le polifoniche orchestre dei tuoi babelici *Music-halls*, e poi ci stilli sui nervi la malinconia della tua nebbia fumosa!...

Preferisco uscire. Fuori almeno potrò muovermi a mio agio. Da Westminster scendo verso il Parlamento. Un'altra Londra è riflessa nelle acque del Tamigi che corre pauroso fra i suoi fianchi possenti. I *docks* sono deserti. Risalgono la corrente alcune chiatte affaticate e nere di carbone. Sul Gran Ponte s'incrociano montagne di *autobus* traballanti di ombrelli che gli imperturbabili amatori dell'imperiale tengono aperti per ripararsi dalle intemperie.

Per White-Hall street mi dirigo verso Trafalgar Square. Penso di fare una visita alla National Gallery. Passerò due ore senza annoiarmi e senza troppa folla. Ma mi inganno. È sabato e l'atrio è pieno di gente che si ammassa al guardaroba per depositare o ritirare gli ombrelli. Nelle sale non penetra molta luce. Sfila la processione dei visitatori che trascinano con non sufficente rispetto la loro profanazione sul pavimento. Dietro di me sento parlare italiano. Non vi faccio caso. I miei compatrioti deplorano che anche qui, come al British Museum e al Louvre di Parigi, i capolavori del classicismo e del rinascimento siano di autori italiani. Non è tutto perduto: ciò serve al nostro prestigio. Mi piace un autoritratto del Rossetti: occhi puri di asceta in una fulva capellatura di satiro. Il buio si addensa nelle sale, e la gente va sfollando. Dai lucernari non viene quasi più luce. Indugio per cogliere ancora qualche espressione fuggevole di bellezza nella penombra. Riconosco una copia di *Ignoto* del Salviati il cui originale è agli Uffizi di Firenze, e che ricorda un po' *L'uomo del guanto* del Tiziano al Louvre. Un aspetto di gentilesca figura del 400, ardita fronte già segnata di malinconia sopra due occhi che paiono aprirsi di lontano alle cose del mondo. Una sensazione strana fa quel ritratto su me, come il ritorno di una imagine vista altra volta nella vita e perduta. Pensai al fascino di certi occhi dannati a guardare dei punti fermi nell'orizzonte e ravvivati a un tratto al miracolo di una fiamma notturna. Indugio ancora. Ed ecco gli stessi occhi fissarmi vivi dall'ombra, mutevoli come acque dei fiordi. Che cosa era avvenuto? Un'allucinazione, o una debolezza dovuta allo stato della mia convalescenza? Gli occhi vivi eran là curiosi di me, e tutto un volto umano sembrava volgersi di lontano un amico atteso. Chi ha mai provato questo strano senso di realizzazione? Anch'io credo di aver risposto a quel sorriso, come un segno di preferenza che mi spettava, il godimento sperato di avvicinarmi allo sconosciuto, tendergli la mano, fratello ancor prima di parlargli. Tutto ciò voleva il mio spirito. Tutto ciò non feci. Attraversai le sale deserte per uscire e ritirato l'ombrello, scesi a Trafalgar Square.

Qualcuno mi era alle calcagna.

Questo inseguimento anonimo mi infastidì. Temetti si trattasse di un poliziotto segreto sulle mie peste. Lo sconosciuto intanto si era messo al mio fianco, e senza incertezze mi dice:

— Signore, debbo parlarvi.

Feci l'atto di scostarmi indispettito. Vidi a breve distanza volteggiare le mantelline impermeabili di due *policemen*, in manovra di accerchiamento.

Cosa succedeva? La voce mi ronzava insistentemente alle orecchie.

— Vi prego, Signore, avvicinatemi, offritemi il braccio, lasciatevi dar del tu. Regalami una sigaretta. Così.... Ecco, accendila con famigliarità. Grazie. La gente deve credere che noi siamo amici, forse fratelli, per un momento solo. Vi prego, ti prego, o sono perduto.

Non mi stupii, perchè niente mi è nuovo, ma ero seccato che la cosa capitasse proprio a me. Intanto guardando intorno non vedevo più volteggiare mantelline impermeabili in manovra di accerchiamento. Si vede che l'apparente affabilità della nostra conversazione aveva fatto deviare i segugi. Non capivo di che si trattava ancora, ma non volevo rivolgere interrogazioni. Non bisogna mai aver fretta di sapere. La verità vien sempre a galla, e qualunque essa sia sciupa il fascino del mistero. Il signor X, mio improvvisato amico, non dissimulava una certa inquietudine. Mi consiglia:

— Prendiamo un *taxi*. Abiti lontano?

— Non troppo; a Victoria street.

— Affrettiamoci allora.

Lo guardai. Da una parte mi divertiva quella sua franca dichiarazione di cristiana divisibilità dei beni anche domiciliari. Camminiamo di buon passo. A un tratto si ferma come a cercare un oggetto smarrito per terra. Io non vedevo nulla.

— È strano, — egli esclama. — Ci si china per raccogliere qualcosa che luccica ed è un bottone. Si cammina a caso, e si trova un amico.

Lo tornai a guardare. Io viaggiavo le mille miglia lontano dalla ferrovia del suo bagaglio filosofico. Riprendendo la strada mi dice insinuante:

— Non hai nulla da raccontarmi?

— No, amico mio.

— Non chiamarmi così. Non sono tale per te. Avresti più fiducia in me.

— Ne ho, lo vedi?...

— Non è vero. Questa è curiosità, oppure....

I suoi occhi soggiunsero chiaramente: paura. Ma aveva torto. Mi divertivo come potevo.

— In che modo dimostrarti il contrario? — Ribattei.

— Dicendomi il tuo segreto.

— Non ho segreti.

— Impossibile. Tutti hanno un segreto che non vorrebbero confessare mai.

— Appunto per questo io non te lo direi, ma non ne ho.

— Ah, che uomo disgraziato!... — disse con disprezzo distaccando il suo braccio dal mio.

Questo atto mi fece quasi piacere, ma non così l'opinione di cui lo sconosciuto si benignava a mio riguardo. Mi dirigevo spedito alla mia stanza di Victoria street risoluto a piantarlo al momento opportuno. Sull'uscio un povero che stava riparandosi dalla pioggia, si toglie con umiltà il cappello e ci lascia passare. Il mio pietoso compagno si ferma a cercare qualche moneta per lui, ma non avendo nulla da dargli, gli stringe, in compenso la mano e gli augura buona salute con l'aiuto di Dio. Il povero se ne va masticando qualche amara protesta:

— Che ingrato.... che imbecille! Avrà creduto che mi sia burlato di lui, — pensa il mio amico. — Ma non avevo un soldo spicciolo. Probabilmente costui, dopo una giornata laboriosa, ha nelle tasche assai più di me.

Io volevo approfittare dell'indugio per raggiungere con un salto le scale e non farmi più vivo, ma egli mi è da presso e mi segue.

Quasi non sento il rumore dei suoi passi. Indizio di gentiluomo o di ladro notturno. Non sono curioso, ma vorrei finalmente sapere che cosa desidera. Apro la porta, lo faccio passare, ed entro anch'io. Egli si toglie il cappello, e non si siede prima che io lo preghi. Ha i capelli morbidi e ben curati. Egli è anche elegante, e il colore della cravatta è in armonia col vestito. Tiene rigorosamente i guanti, come prescrive l'etichetta inglese per le prime visite. È un atto di distinzione e di rispetto a me e alla mia povera camera che mi lusinga assai. Guardando le sue mani prigioniere, le immagino affaticate, non so perchè, forse dal movimento con cui qualche volta sembra scostare le ombre che s'addensano intorno al suo volto.

Finalmente mi dice:

— Voi sarete curioso di conoscere chi sono.

— Non ho questa premura e non sono curioso. Parlate d'altro, se volete.

— Ciò è molto delicato da parte vostra. Raramente avviene di incontrare dei *gentlemen* come voi sembrate. Debbo ringraziarvi sinceramente di essere stato cortese con me. Stavo per cadere nelle mani della polizia, sapete.

— Come?...

— Non avete notato che dalla National Gallery a Withe-Hall street io ero pedinato da agenti di polizia, e sarei stato raggiunto e preso, se mi fossi dato alla fuga? Il vedermi invece al vostro fianco con molta affabilità e nessuna preoccupazione, ha contribuito a far dissipare ogni sospetto. Avete una rara faccia di galantuomo, e poichè mi sembrate tale, voglio confidarmi a voi.

Così dicendo trasse dal soprabito un rotolo che venne svolgendo ai miei occhi.

— Vedete?

Era un prezioso quadro di collezione che avevo ammirato poco prima alla National Gallery.

— È magnifico, non è vero?

Non dico nulla. Il mio silenzio lo turba, ed egli si sottrae all'indagine del mio sguardo togliendosi bravamente i guanti, e gettandoli uno a destra, l'altro a sinistra. Ciò non è molto inglese per una prima visita!... Poi si mette davanti a me con l'aria di chi vuole dimostrare la risoluzione di qualche immortale problema.

— Forse pensate a me con la severità con cui si giudica un ladro volgare. Ma io non sono un ladro. Cercate di comprendermi. Imaginate voi di camminare col cuore silenzioso, un pomeriggio di noia, in cerca di qualche grande avvenimento che scuota l'anima dalla sua nebbia.... Entrate a caso alla National Gallery, e vedete a un tratto, davanti a voi, un campo di sole, corso da un brivido di acqua, e questa gente affacciata sulle opposte rive del fiume felice. Di qua le donne ignude in attesa del bagno, di là gli uomini audaci e protesi al profumo del peccato. E l'acqua pare che scorra perdutamente, portando via ogni volta le imagini del desiderio, nel giuoco dei riflessi solari. Non so ancora il titolo di questo quadro. Potremmo chiamarlo «Lo specchio del piacere», oppure «Il fiume dell'oblìo», oppure «La poesia del peccato». Ignoro l'autore. Ma se fosse poeta scriverebbe dei poemetti in prosa, se fosse musicista sarebbe della tempra di Beethoven. Adoro questo quadro. È una tentazione e un riposo. Sono fatto così: quando una cosa mi piace non posso restarne privo. Non mi è costato troppo del resto. Una incisione di temperino su tela, sessanta centimetri per quaranta. Oggi mi sento felice!...

Ascoltavo. Non so quale stupore gli dicesse il mio volto. Egli del resto non poteva occuparsi di me, tale era il travaglio delle imagini che passavano nel disordine del suo pensiero. Proseguì:

— Comprendete ora la infinita commozione che ho ammirando questo quadro? Pare che qualche nascosta bellezza dal fondo del cuore si affacci per gli occhi a specchiarsi in questa armonia di colori. Se sapeste che inestimabili tesori ho anch'io qui dentro, e non li posso esternare! Mi manca un mezzo di realizzazione, ma nessuno mi ha insegnato a cercarlo. E poi sono stato tradito dalla vita....

— Che cosa vi ha fatto, poverino?...

— Non mi conosco. Oh, come mi piacerebbe essere buono, e sento che non mi sarebbe difficile, purchè io potessi riposare il cuore!... Debbo invece ogni giorno affaticarmi per procurarmi da vivere. Ho anch'io dei desideri, e non è colpa mia se non riesco a domarli. Non posso già andare scalzo, o senza cappello con questa nebbia. E non è detto che almeno una volta al giorno anch'io non mangi. Che cosa posso farci? Mi hanno abbandonato nella strada senza insegnarmi nè il bene nè il male. Ho dovuto imparare tutto da me. Com'è cattiva la vita, e com'è difficile guadagnarsela! Io darei la mia persona per mezzo scellino, se qualcuno la volesse comprare....

— Non avete un amico?

— Credo che siate voi il primo. Per lo meno lasciatemelo credere. Sapete già troppe cose di me, e volendo, potreste perdermi. Posso contare sulla vostra discrezione?

Feci atto di promessa portando la mano al petto.

— Anche voi avete un segreto — mi disse sorridendo. — Deve essere un gran peso portare il segreto di un altro!...

Mi sembrava veramente che qualcosa di opaco ingombrasse la mia coscienza.

— Ed ora, signore....

Proseguì. Mi alzai credendo che egli volesse congedarsi. Invece, come prendendo una risoluzione, disse:

— È la prima volta che mi capita un fatto simile.

— Quale?....

— Sto parlandovi da un'ora e non mi avete offerto un bicchier d'acqua. Ho la gola secca. Non mostrate davvero della gratitudine, poichè m'accorgo che volete divertirvi a buon mercato.

Era pur vero. Mi sentii confuso; ma come provvedere? Non avevo in casa nulla, e d'altronde il mio portafoglio non era tale da pre-

gare quel signore di venire con me in un tea-room di Piccadilly Circus.

— Ho fame. Non capite che la debolezza mi fa sragionare? Non mangio da ieri....

E mi mostrò le fodere delle sue tasche deserte.

— Amico mio, posso offrirvi di venire con me stasera in un modesto grill-room dove son solito prendere i pasti.

— Intendete di regolarmi così?

Ho detto che nulla mi stupisce, ma francamente l'avventura cominciava a impensierirmi. Mi levai dalla sedia per chiedergli:

— Infine che cosa volete da me?

— Non posso avervi raccontato le mie miserie all'unico scopo di dirvi delle cose fastidiose. Dovevate capire che bisognava al più presto provvedere al mio caso.

— In che modo?

— Dandomi del danaro.

— Capitate male. Io sono povero quanto voi.

— Mostratemi il portafoglio.

— Credo sia inutile.

Vi sono molte cose ammirabili nei malvagi: l'ardire per esempio. Egli infatti abbandonò le apparenze del gentiluomo per allungare le sue mani di ladro alle mie tasche.

Ah, quelle mani che io avevo pensato spente e prigioniere dei guanti si animavano d'improvviso all'atto volgare e rapace così discorde dalla nobiltà della sua persona. Certo se me ne fossi accorto prima sarebbe stato un indizio per diffidarne. Non attesi che egli si abbandonasse a gesti di violenza e lo pregai di calmarsi, tirando fuori io stesso il portafoglio. Egli verificò scrupolosamente: due sterline in quattro buoni da dieci scellini ciascuno. Non parve troppo soddisfatto.

— Non nuotate nell'oro.

— Il che dimostra che non ho mentito.

— Ciò non vuol dire. Noi faremo amorosamente metà di quel po' che avete. Siete povero, è vero, ma non è detto che a voi rimanga il doppio di quello che io non ho. D'altra parte a voi restano molte cose qui che potete vendere, se occorre.

Dal suo punto di vista era convincente. Mi divertiva la logica della sua furfanteria leale e coraggiosa, e il franco sdegno per la mia insospettata povertà. Stavamo dividendo amorosamente il peculio quando ci interruppe un colpo vigoroso alla porta.

Non avevo ancora aperto, che due *policemans* si erano gettati nella stanza furibondi. L'ospite era scomparso. Gli agenti si misero a cercare sotto il letto, fra i libri, dietro le tende. Io sembravo tranquillissimo. Soltanto un pensiero mi tormentava: e l'altro? Non poteva essersi nascosto che nell'armadio. Eppure credo che se avessi detto agli agenti: ecco, egli è là, ve lo consegno, aprendo l'armadio non vi avrei trovato nessuno, tanto era miracolosa la persona dello sconosciuto. I due *policemens* parvero calmarsi al mio aspetto indifferente. Dissero finalmente:

— Siamo sulle peste di un signore che ci hanno assicurato essere entrato in questa casa.

— La casa ha sette piani e conta trentasei porte, — suggerii.

— Abbiamo già visitato le altre trentacinque, e la vostra è per l'appunto la trentaseiesima.

Non volli peggiorare le mie condizioni. Dissi affabilmente:

— Saranno stanchi. Si seggano.

Pensai che il ladro doveva sentirsi morire a quel coraggioso invito. Ruppi il silenzio:

— È molto grave ciò che accade, e il male si è che troppo spesso avvengono aggressioni e ricatti nel cuore di questa nobile città. Voi potete perquisire la mia stanza come più vi piace. Da parte mia posso mostrarvi le mie carte personali....

E feci l'atto di togliere da un cassetto i documenti. Fui dispensato con un cenno riguardoso dal più anziano. Stettero in forse ancora. Certamente nell'aria doveva pesare odor di bruciaticcio, ma la mia faccia, la mia solita faccia marca per bene, tolse gli ultimi sospetti. Si licenziarono scusandosi del disturbo. Volevo chiedere ingenuamente, come se nulla in verità sapessi:

— Di che è accusato, di grazia, l'uomo che ricercate?

Ma d'improvviso i guanti gettati uno a destra, l'altro a sinistra, parvero animarsi come artigli, sollevati da due braccia giganti pronte a stringermi in un cerchio di morte. Fu così che la domanda rimase un innocuo pensiero.

I passi pesanti degli agenti si allontanavano nel corridoio. Un silenzio, e poi dal buio ricomparve il delinquente in un aspetto più mansueto per dirmi con qualche slancio:

— Voi mi avete salvato la vita una seconda volta. Ve ne sono grato. Che terribile cosa sarebbe stato vivere a contatto di gente ignobile e volgare, costretto al cibo vile e a indumenti ruvidi e goffi, guardando ansioso il sole attraverso le sbarre del penitenziario. Io vi debbo la mia libertà da oggi. Sono tutto per voi. Disponete.

Ne avevo abbastanza e chiedevo solamente che se ne andasse. Egli prima volle darmi una prova della sua gratitudine:

— Voi non possedete molto danaro, — mi disse; — ve lo restituisco. Mi tengo soltanto di che mangiare stasera.

Rimasi stupefatto! Non mi ero accorto nello scompiglio di poco prima che egli avesse pensato a mettere in salvo il nostro portafoglio. Fui commosso di questa buona azione, e gli strinsi la mano con calore. È una cosa rara trovare dei leali e consapevoli truffatori che poetizzano in tal maniera la monotonia della loro professione. Lo accompagnai fino alla porta. Uscì. Anche i suoi passi si perdettero nel corridoio. Ma passi quasi leggeri di gentiluomo o di ladro notturno. Poco dopo la padrona di casa entrava in camera per raccontarmi in gran segretezza di aver visto un signore scendere le scale guardingo. Si trattava forse di un ladro? Non le tolsi i suoi dubbi.

— Lo conoscete, dunque?

— Sì. Un caro amico di cui ignoro il nome.

— Allora la cosa cambia aspetto. Prendete, signore. Egli deve aver perduto nel corridoio questo nuovissimo paio di guanti.

[Vedi continuazione a pag. 768.]

[Continuazione, vedi pag. 766.]

Glieli tolsi di volo precipitandomi giù per le scale. Pensai a quelle mani nude e plebee, e alla necessità che egli riavesse i suoi guanti per ricoprirle. Nelle scale non trovai nessuno. Guardai per la strada. Scomparso. Perchè occuparmi ancora di lui? Alla fine non gli sarebbe stato difficile sceglierne domani un altro paio in un negozio a piacere di Oxford street. Poteva anche darsi che egli volesse ricompensarmi del poco danaro carpito, senza aver aria di fare una restituzione. Guardai ancora la strada nell'ora blu della città di nebbia in cui i primi lumi cominciavano a sbadigliare l'utopia del vivere civile, e là sul Gran Ponte del Tamigi si incrociavano come sempre montagne di *autobus* traballanti di ombrelli! Dove camminava l'ignoto?

Ecco i fratelli che Dio si diverte a mandarci; e dicono che egli vede e lascia fare, ma dicono anche che egli sa sempre ciò che fa. Anch'io sono contento. Con tanta gente monotona che bisogna ogni giorno conoscere, è veramente piacevole stringere la mano a qualche persona simpatica!

MANLIO MISEROCCHI.

FINE DEL PRIMO VOLUME DELL'ANNO QUARANTESIMONONO.